



Amoroso Boelcke, Nicolás Alberto (2017).

ORCID: [0000-0002-2204-7219](https://orcid.org/0000-0002-2204-7219)

Paisajes expuestos.
p. 257-275

En:

Arte, historia y cultura: Nuevas aproximaciones al conocimiento del paisaje / Félix Alfonso Martínez Sánchez, Karla María Hinojosa de la Garza, Armando Alonso Navarrete, coordinadores. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2017.

Fuente: ISBN 978-607-28-1286-4 (versión electrónica)

Relación: <http://hdl.handle.net/11191/6899>

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

CYAD
Ciencias y Artes para el Diseño

medioambiente

<https://www.azc.uam.mx/>

<https://www.cyad.online/uam/>

<http://www.medioambiente.azc.uam.mx/jefatura.html>

**Área de Investigación
Arquitectura del Paisaje**

Repositorio Institucional
Zaloamati
"Preservar con amor y cariño el saber"

<http://zaloamati.azc.uam.mx>



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como

Atribución-NoComercial-SinDerivadas

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

D.R. © 2017. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento del Medio Ambiente, Área de Investigación Arquitectura de Paisaje. Se autoriza copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando se den los créditos de manera adecuada, no puede hacer uso del material con propósitos comerciales, si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado. Para cualquier otro uso, se requiere autorización expresa del titular de los derechos patrimoniales.

Paisajes expuestos

Nicolás Alberto Amoroso Boelcke

No soy arquitecto ni urbanista. Si estoy cualificado para hablar del “paisaje desde el punto de vista de las imágenes” como director, es porque he sido viajero, porque he vivido y trabajado en diferentes ciudades del mundo y porque he colocado mi cámara ante muchos paisajes, urbanos en su mayor parte, pero también ante desiertos.

Win Wenders.¹

Introducción

El análisis de la vinculación entre el paisaje, que es el fundamento de la propuesta y su expresión en el cine tiene diversos momentos en su desarrollo. En primera instancia se aborda el paisaje real, el que todos conocemos y compartimos. Luego se realiza un proceso de aproximación tomando diversos referentes del arte. Así se toma la literatura en primera instancia, estableciendo su relación con el cine y la televisión. Luego regresando a lo real se llega a la poesía, que se expresa en los muros configurando al paisaje urbano y se va hacia la propia poesía que ve al paisaje como protagonista. Otro hecho es el teatro, que en su evidente vínculo con el cine sirve como un acercamiento al objeto de nuestra preocupación. De allí, por la temporalidad se llega a la música, luego un ejemplo de la plástica para arribar a la fotografía, uno de los vínculos más directos con el cine mediante el cual llegamos a él, propiamente para desarrollar, por medio de distintos ejemplos fílmicos, y entender el sentido y el valor significativo del paisaje en el cine y de su representación para los propios hacedores del paisaje.

El tema que nos ocupa es el del paisaje y el cine, de qué manera lo ve este medio de comunicación y expresión, cuánto contribuye a la construcción del pensamiento de quienes lo generan, el acercamiento al vínculo se abordará mediante otros factores, como la literatura o la fotografía, considerando también al propio paisaje en su manifestación real. Se suele hablar de paisaje como un entorno que pertenece a uno natural; sin embargo, podemos también hablar del paisaje construido, ése que es propio de la ciudad. Sería el paisaje artificial, realizado por el ser. Incluso, siempre con el eje en el paisaje, iremos por otras alternativas vinculadas con el arte, el teatro, la música y la plástica, que en definitiva se relacionan con el cine, el objeto presente. Lo primero es el sitio, lo que pertenece al entorno vital.

El paisaje real

El paisaje es de sí y es de uno, de cada quien. Es el sitio en el que se vive y disfruta y se posee incorporándolo desde nuestra psique. Es interior y es real, es compartido y es propio.

Cuando se transita el paisaje, ese territorio sobre el que se relacionan diversos elementos geográficos, formando un conjunto diferenciado, cuando el paisaje envuelve, cuando se apropia

¹ Win Wenders, *El paisaje urbano, Ciudades de cine* (Barcelona: Océano, s./f.), 4.

del viandante, ese terreno que se divisa desde un lugar, en especial en su dimensión estética, en ese transcurso manda sobre la cotidianidad, mostrando la inconsistencia de cada quien frente a la imponente abrumadora de la belleza. “[...] de repente el estampido del trueno [...] un poder terrible, incontrastable, le ha hecho en un momento reconcentrarse en sí mismo y sentir su nada en medio de aquella naturaleza irritada”.² Extensión de terreno que se puede ver como un compuesto. En una catarata, fisonomía de una región, con el agua desgajándose a borbotones y el ruido musical que acongoja y moja, el ser se regocija, es él y es otro, cuando se lo ve como una obra artística que parte de reproducción pictórica de un exterior natural. Establece una vinculación con el país, en el sentido de territorio, con la paz, en el sentido de tranquilidad interior, sosiego, serenidad. Son fenómenos naturales en los que la mano del hombre sólo acompaña posibilitando el disfrute mediante diversos artefactos que permitan la mirada y la percepción del portento. “El estudio del paisaje se ha nutrido de diversas disciplinas, entre las que destacan la geografía, la ecología, la arquitectura, el urbanismo, la historia y la psicología”.³

La idea de paisaje también remite a lo construido que tanto representa un panorama como a los edificios icónicos que identifican a las ciudades, en el caso de México lo es la Catedral, el Palacio Nacional, la Casa de los Azulejos o la de la Primera Imprenta.

La atención a la naturaleza, la autosuficiencia de los asentamientos, la adaptación al paisaje, la variedad en el repertorio tipológico residencial, la abundancia de equipamientos y el cuidado de la relación peatón-vehículo, son entre otros parámetros que se van incorporando al diseño de la ciudad.⁴

Delante de la magnificencia de la naturaleza, el hombre acepta el desafío y responde gestando nuevas posibilidades que pueden afrontar lo increíble. Está pronto a inaugurarse en China el puente de Beipanjiang, el más alto del mundo, que une las provincias de Guizhou y Yunnan, “flota a 565 metros por encima del río”.⁵ Su estructura disturba el paisaje que nunca más será el mismo. En el reverso permite una contemplación del conjunto montañoso, antes casi impensada, parado en medio del abismo sin olvidar su fundamento al consentir una circulación más adecuada de bienes y servicios, así como el propio tránsito humano.

Un poco de literatura

En la dimensión del paisaje en el arte haremos un movimiento hacia lo escrito, hacia la prosa, tomando un texto de Walter Benjamin, *El Narrador*: cuando el soldado de la Primera Gran Guerra regresó a su lugar de origen y “se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes”. Para expresar el sentido que lo bélico instaura en el ser dice que el sitio *nada había quedado incambiado* o todo era nuevo, distinto,

² Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (Buenos Aires: Librería “La Facultad”, 1921), 51.

³ Rosa Rojas Caldelas y otros, «Paisaje cultural», *Ciudades*, No. 97 (enero-marzo de 2013): 2.

⁴ José María Ordeig Corsini, *Diseño Urbano y pensamiento contemporáneo* (México: Océano, s./f.), 104.

⁵ PlayGround, <https://www.facebook.com/PlayGroundMag/videos/1246760128697194/> 130916

a excepción de las nubes. O sea, lo que por excelencia se modifica está igual con un brutal contraste con lo que debería ser permanente o de bajo cambio, o de gran transformación, que es la ciudad, sobre todo comparado con las nubes. Cortázar en *Continuidad de los parques* dice:

[...] danzaba el aire del atardecer bajo los robles [...] último encuentro en la cabaña del monte [...] lastimada la cara por el chicotazo de una rama [...] pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. [...] corría por las páginas como un arroyo de serpientes [...] Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa.⁶

Hay en Venezuela, en el Parque Nacional Canaima, una caída de agua de 979 metros de altura llamada el Salto del Ángel, es el más grande del mundo, quince veces mayor que las Cataratas del Niágara. En 1994 el parque fue designado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, por ser una reserva natural que cuenta con relieves abruptos, únicos en todo el mundo, los tepuyes, que son especies de mesetas de millones de años de antigüedad, con paredes verticales y cimas casi planas. El tepuy o tepui es una clase de meseta especialmente abrupta, característica de esa zona de la Gran Sabana venezolana.⁷

En la vinculación que nos interesa con el arte, propiamente el cine, la literatura es un ejemplo que permite verlo como una especie de paisaje originario que tanto alimenta como acoge. Así, ese parque sirvió de inspiración a Arthur Conan Doyle⁸ para su novela *El mundo perdido*, título que perturba el eurocentrismo de este escritor escocés, ya que el sitio fue habitado por comunidades que le llamaron Carecacupay y en la meseta gestaron su panteón. De la novela de Doyle se hizo una serie para la televisión entre 1999 y 2002 con tres temporadas y 66 capítulos.⁹ Luego se realizaron diversas películas que ponderaban ese paisaje: *Up (Up: una aventura de altura)*, es una película de animación que relata las aventuras de un viudo de edad avanzada y de un niño, quienes viajan a la catarata en Venezuela en el interior de una casa flotante suspendida con globos.¹⁰ *Dinosaurio*, donde se usó la técnica de la animación por computadora para representar la totalidad de los personajes, una gran parte de los paisajes fue obtenida rodando imágenes reales en el Parque Nacional Canaima. Los diferentes tepuyes y el Salto del Ángel aparecen regularmente en la película.¹¹ *Avatar*, “[...] los momentos puramente de acción [...] lucen irreprochables, a la altura del vértigo [...], todo lo demás en cambio parece más bien vulgar, pedestre, incluso cursi: desde los diálogos hasta las escenas de amor bajo la luz de unas luciérnagas generadas por computadora”.¹² *Más allá de los sueños*, “Una fantasía, a ratos mágica

⁶ <http://www.taringa.net/post/arte/19574656/Continuidad-de-los-parques.html>.

⁷ <https://es.wikipedia.org/wiki/Tepuy>.

⁸ Su primera novela publicada en 1887 fue *Estudio en escarlata*, creando al conocido detective Sherlock Holmes, quien sería uno de los más célebres de la historia de la literatura, opacando al propio Doyle.

⁹ [http://es.doblaje.wikia.com/wiki/El_mundo_perdido_\(serie_de_TV\)](http://es.doblaje.wikia.com/wiki/El_mundo_perdido_(serie_de_TV)).

¹⁰ *Up*, <https://es.wikipedia.org/wiki/Up>.

¹¹ *Dinosaurio*, [https://es.wikipedia.org/wiki/Dinosaurio_\(pel%C3%ADcula_de_2000\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Dinosaurio_(pel%C3%ADcula_de_2000)).

¹² Luciano Monteagudo, «La corrección política más básica», *Página 12, Cultura y Espectáculos* (viernes, 1 de enero de 2010).

y subyugante, a ratos almibarada e indigesta”.¹³ Y *Punto de quiebre*, cuya filmación se hizo “en lugares como Mumbai, San Luis Potosí, Los Alpes y Venezuela [...] Las escenas de acción son descabelladas e inverosímiles por el afán de transformar deportes como el surf, el paracaidismo y el *motocross* en una aventura gigantescamente desproporcionada”.¹⁴

Un paisaje espléndido da lugar a diversos materiales, tanto inspirando la trama o ubicándolo como escenario natural, incluso con apelaciones a la pintura. “Era aquel un cuadro homérico: el sol llegaba al ocaso; las majadas que volvían al redil hendían el aire con sus confusos balidos”.¹⁵ En el ejemplo de Doyle remite al pasado con animales prehistóricos que habrían sobrevivido hasta el presente, lejos del conocimiento del conjunto humano. La novela publicada en 1912 fue llevada al cine en varias ocasiones. La primera vez en 1925, en la juventud de esta forma expresiva, en esa etapa que se conoce como mudo o silente, con el mismo título de *El mundo perdido*.¹⁶ Esta versión introdujo novedosos efectos especiales mediante la técnica de animación cuadro por cuadro, llamada desde hace poco *stop motion*, que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas. Otras adaptaciones son las de 1960 y 1992. Una secuela del film de 1992, *Regreso al mundo perdido*, fue lanzada en el año 1998. En el año 2001 se realizó una nueva adaptación en formato de miniserie, con una duración de 150 minutos, por la cadena de televisión BBC, llamada *The Lost World*,¹⁷ y la serie de televisión que ya comentáramos basada en el libro con el nombre *Sir Arthur Conan Doyle's The Lost World*,¹⁸ rodada en Australia, país que participó en el financiamiento junto con Nueva Zelanda y Canadá.¹⁹ La literatura primero, el cine después, se ocupan de un sitio que ingresa en la ficción por sus méritos de la mano de un escritor que puede tal vez describirlo, pero al que le agrega elementos de su imaginación, convirtiéndolo en una realidad paralela porque a su singular espacialidad le adjunta la historia, muy particular, inventada. En definitiva, el paisaje que es espacialidad encuentra la temporalidad. Para quien contemple el paisaje tendrá un matiz diverso sin la lectura de la historia o luego de hacerlo desde la visión de Doyle. O desde los materiales fílmicos que mencionamos, esto es condición de todo producto en su vinculación con la escena. Por otra parte, siendo la obra referencia del parque venezolano, la serie de la televisión fue realizada en Australia, algo que suele darse por necesidades de la producción, como es el caso al buscar obtener ventajas económicas.

¹³ «Miguel Ángel Palomo: Diario El País», <http://www.filmaffinity.com/es/film813615.html>.

¹⁴ Mabel Salinas, *Punto de quiebre*, Cine Premiere, <http://www.cinepremiere.com.mx/56970-punto-de-quiebre.html>.

¹⁵ Faustino Sarmiento, *Facundo*, op. cit., 41.

¹⁶ [https://es.wikipedia.org/wiki/El_mundo_perdido_\(pel%C3%ADcula_de_1925\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_mundo_perdido_(pel%C3%ADcula_de_1925)).

¹⁷ [https://es.wikipedia.org/wiki/The_Lost_World_\(2001\)](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Lost_World_(2001)).

¹⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/El_mundo_perdido.

¹⁹ https://es.wikipedia.org/wiki/Sir_Arthur_Conan_Doyle%27s_The_Lost_World#Personajes.

El significante del cine es *perceptivo* (visual y auditivo). También lo es de la literatura, puesto que hay que *leer* la cadena escrita, pero en este caso, introduce un registro perceptivo más restringido: solamente grafemas, escritura. Igual ocurre con la pintura, con la escultura, con la arquitectura, con la fotografía, aunque siempre dentro de unos límites, que son diversos.²⁰

Algo de poesía

Que la poesía sea parte del paisaje proclama desde un muro la frase escrita por el grupo Acción Poética, en este caso de Uruguay.²¹ Este movimiento surge en Monterrey, México, en 1996, de la mano del *bardo de las bardas* Armando Alanís Pulido. En su página declara que “Actualmente alrededor de 30 países realizan el proyecto en cientos de ciudades. Muchas gracias por ser parte del movimiento mural literario más grande en el mundo”.²² Un hermoso intento por llevar la poesía al paisaje integrando a los habitantes en un mensaje de reflexión y encuentro. Por ejemplo, sus decires: “De todas las mentiras, la literatura es mi favorita”, “Me senté a esperar por ti y llegaron por mí”, “Sin poesía no hay ciudad”. Según Verónica Dema: “Desde “el jardín de la República” (nombre con el que se reconoce a la Provincia de Tucumán en Argentina por la magnificencia de su vegetación en el conjunto del Estado que la convierte en un paisaje potente), el gestor cultural Fernando Ríos Kissner es el actual coordinador de Acción Poética en ese lugar, que al enterarse del proyecto se contactó con su creador para replicarla”.²³

Luego hace un recorrido por la trayectoria que tuvo en su país el intento mexicano de Alanís: “Primero empezó Tucumán, luego Chaco y así siguió contagiándose esta acción poética por ciudades de todo el país. El movimiento también llegó al interior de la provincia de Buenos Aires”. Según la periodista, hubo una expansión por el país que luego desbordó en otras naciones: “Desde que AP está en la Argentina, se copió en Perú, Bolivia, Paraguay, Nicaragua, Guatemala y Venezuela”. Pero resulta interesante seguirla por medio de las reflexiones de Ríos, porque estas intervenciones, como el caso de las de arte en la calle, terminan interviniendo y transformando la vida de las comunidades:

Los vecinos están orgullosos de que su barrio y su ciudad tenga más poesía [dice Ríos Kissner]. Hay una lectura equivocada de lo que la gente necesita leer. Se esconde la poesía en las librerías y resulta que mucha gente nos dice: “Gracias, me dieron ganas de escribir”, o “Ahora empecé a leer de nuevo poesía”. También empezaron a llamar de escuelas para que difundamos el movimiento, nos invitan a dar un taller terminamos pintando con los chicos.²⁴

²⁰ Christian Metz, *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 44.

²¹ <http://www.tnrelaciones.com/informacion/meme/poesia-y-paisaje/>.

²² <https://www.facebook.com/ArmandoAlanisEscritor/>.

²³ Verónica Dema, «Acción poética: una revolución de letras invade los muros de las ciudades», *La Nación* (viernes 15 de febrero de 2013).

²⁴ *Ibíd.*

Es la poesía incorporada al paisaje, es su parte. También está la que habla del paisaje como estos versos de Machado:

ALLÁ, EN LAS TIERRAS ALTAS

por donde traza el Duero/su curva de ballesta/
en torno a Soria, entre plumizos cerros/y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños [...] ¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?/ Mira el Moncayo azul y blanco; [...]
Por estos campos de la tierra mía,/ bordados de olivares polvorientos.²⁵

O éstos de Miguel Hernández:

ELEGÍA

Volverás a mi huerto y a mi higuera:/por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera [...]/Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas/mi avariciosa voz de enamorado.
A las aladas almas de las rosas/del almendro de nata te requiero²⁶

O bien Octavio Paz con:

PRIMAVERA A LA VISTA

Pulida claridad de piedra diáfana,/lisa frente de estatua sin memoria:
cielo de invierno, espacio reflejado/en otro más profundo y más vacío.

El mar respira apenas, brilla apenas./Se ha parado la luz entre los árboles,
ejército dormido. Los despierta/el viento con banderas de follajes.

Nace del mar, asalta la colina,/oleaje sin cuerpo que revienta
contra los eucaliptos amarillos/y se derrama en ecos por el llano.

El día abre los ojos y penetra/en una primavera anticipada.

Todo lo que mis manos tocan, vuela./Está lleno de pájaros el mundo.²⁷

La poesía es el mundo evanescente que persigue a sus objetos apenas delineados de una comprensión escurridiza. El fragor de la palabra encuentra orejas atentas para una percepción inundada que ve lo inconmensurable, lo errático del día.

²⁵ <http://bellacarrillerocomentarioreddaccion.blogspot.mx/2014/03/alla-en-las-tierras-altas-antonio.html>.

²⁶ «Poemas de Miguel Hernández», <http://www.poemas-del-alma.com/miguel-hernandez-elegia.htm#ixzz4Jo1o8ron>.

²⁷ <http://listas.20minutos.es/lista/los-mejores-poemas-de-octavio-paz-1914-1998-379269/>.

Recordar el paisaje del teatro

Puede tener una existencia por medio de la pintura del telón de fondo y objetos que representan a otros, como árboles o arbustos, en el caso más trabajado esa sugerencia también puede estar dada por la palabra, el actor en un escenario vacío, en un escenario con una cámara negra o simplemente la pared del fondo del escenario que constituye la del propio edificio del teatro, el intérprete con su actitud, con su decir, establece entonces la presencia del paisaje, es de qué forma en su palabra se define la idea del paisaje. “En el teatro el naturalismo es artificial y ridículo. Un árbol naturalista, en el escenario, resulta chocante por su ingenuidad y su estupidez”.²⁸ El teatro, contrario al cine, tiene a los actores frente a los espectadores. Ellos tienen que transmitir y los que ven tienen que terminar creyendo lo que presencian, así toda sugerencia es posible y quizá válida, resulta verosímil la mención verbal o referencia iconográfica. Es decir que el paisaje tiene una presencia al interior de cada espectador que puede ser motivada por una sugerencia.

“¿Cuánto es esencial poner en el escenario para tener un bosque?” Se desbarata de un plumazo el mito de que es necesario colocar ramas, hojas, árboles y todo lo demás para mostrarlo. Y, en el momento mismo que se formuló la pregunta, fue como si se abrieran las puertas a un escenario vacío, donde una simple estaca basta para sugerir lo que se necesite sugerir.²⁹

Se establece un código de lectura a partir de las palabras de los intérpretes, sus gestos y los elementos. El espectador aprende a leer el sistema, mientras sufre el acontecimiento que ante sí se desarrolla, mejor asume un para sí.

Desde la música

La magia se establece con el vínculo entre la música y el paisaje. Es otro momento que convoca a la naturaleza. Son varias las obras que se construyen desde el paisaje y regresan a él para exaltarlo. La Sexta Sinfonía de Beethoven, *Pastoral*, también llamada *Recuerdos de la vida campestre* es un ejemplo prístino. Diez años antes Haydn había estrenado su oratoria *Las estaciones*, y antes en el Barroco, Vivaldi había publicado *Las cuatro estaciones*, y estos cuatro conciertos que preceden al resto pertenecen a un conjunto de doce llamado *La dura prueba de la armonía y de la invención*. Le siguen algunos que tienen también referencias al exterior, como *La tormenta en el mar* o *La cacería*. Los compositores encontraron en el entorno, en el paisaje natural que nos contiene el alimento de sus decires. “Siempre permanece en los espíritus sensibles la capacidad de asombro frente a los inextinguibles compases de la asombrosa orquesta que la Naturaleza nos brinda”.³⁰ En consecuencia, la música expresa al paisaje y veremos cómo se da, la fuerza de su relación en el cine, que es el interés de este trabajo. La música tiene una larga historia con el paisaje, llegando a extremos impactantes como *La consagración de la primavera*, de Stravinsky.

²⁸ Tadeuz Kantor, *El teatro de la muerte* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987), 21.

²⁹ Peter Brook, *Más allá del espacio vacío* (Buenos Aires, Alba editorial, 2004), 78.

³⁰ José Manuel Brea Feijóo, *Música y naturaleza*, <http://www.filomusica.com/filo85/naturaleza.html>.

Plástica

Ante una ventana vista desde el interior de una habitación, he colocado un cuadro que representa exactamente la parte del paisaje escondida por la pintura. Así, el árbol oculta el árbol que está detrás, fuera de la habitación. Para el espectador, ese árbol está a un mismo tiempo en la habitación, sobre el cuadro y fuera, en el paisaje real. Así es como vemos el mundo. Lo vemos fuera de nosotros mismos y a la vez en nuestro interior sólo tenemos una representación.³¹

Hay un constante juego complementario entre el arte y el paisaje que tanto potencia el vínculo como en otras ocasiones lo agrede. El espacio escultórico, “La combinación afortunada de naturaleza y geometrismo es no sólo lo que atrae a las multitudes que lo experimentan como un sitio de peregrinación, sino lo que le confiere el don de una obra maestra del arte”.³² Un probable antecedente de tal propuesta podemos observarla:

En un pasado remoto, en el período Neolítico, hace alrededor de 4000 años, un antiguo pueblo trajo unas [enormes] piedras aquí y las dispuso de esta manera. Esto es el círculo de piedra de Sunkenkirk en Cumbria, y es uno de alrededor de un millar de tales estructuras que nuestros antepasados construyeron en todo el Reino Unido. Con 91.71 metros de perímetro por 27.90 de diámetro.³³

Un antecedente

Con la fotografía se puede ponderar el paisaje en un sentido o en otro, por ejemplo, una imagen de parte del torso y las piernas de una mujer que pudiese referir a una duna del desierto o, en el sentido inverso, la fotografía de la arena pulida por el viento que nos remita a la zona pública de otra. El paisaje es una invitación al desarrollo de la creación.

La guerra, la abominable guerra genera su propio paisaje, que despierta el interés de los fotógrafos y camarógrafos especializados en conflictos bélicos que arriesgan su vida por intentar que los humanos se enteren y puedan contribuir a la indignación en la posibilidad de que la sangre deje de correr en los tenebrosos torrentes que los conflictos inimaginablemente producen. Pero si en medio de la desesperación y la desazón alguien quiere enviarle a un pariente lejano una fotografía para transmitirle su situación de vida, necesita un marco diverso a la realidad. Así hay una imagen de Michael Nash³⁴ de noviembre de 1946, que muestra a un fotógrafo de plaza con su cámara de cajón y un improvisado bastidor del que cuelga un paisaje campirano, casi idílico, con un camino flanqueado por frondosa vegetación y al fondo una casa palaciega que puede significar el deseo del viandante por su tamaño y, fundamentalmente, está en pie y entera. Sentada frente a ese

³¹ René Magritte, «Frases y citas célebres», <http://www.jmhdezhdz.com/2014/02/frases-magritte-rene-pintor-surrealismo.html>

³² Joaquín Macgrégor Sánchez, *A treinta años del Espacio Escultórico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).

³³ Marcus du Sautoy, *The Code*, Temporada 1, Episodio 1 a 25:00, BBC.

³⁴ Michal Nash, *Paisaje en Varsovia*, MASM, acceso el martes 22 de mayo de 2012, <http://hasmgrupu.blogspot.mx/2012/05/paisaje-en-varsovia-michael-nash.html>, 150916.

telón una señora mira sonriente hacia el objetivo pensando en su destinatario. Detrás el desolador paisaje de edificios destruidos que los envuelve en esa isla imaginaria. La foto es extraordinaria por la significación que posee el paisaje encastrado uno en el otro, se potencia la ficción que la señora y su fotógrafo quieren transmitir para olvidar su cruda realidad y menos que menos que su destino sepa. Una segunda foto muestra al profesional descansando y ha colgado del propio telón un pequeño paño blanco que seguramente le permite ofrecer fotografías para documentos personales. Aparentemente ha cambiado su ubicación, porque el fondo de destrucción, siendo igual de terrorífico, es distinto. El pie de foto señala que “Las ruinas que dejó la Segunda Guerra Mundial no son un buen telón de fondo para un retrato. El fotógrafo ambulante lleva su propio paisaje”. El cine es deudor de la fotografía, convirtiéndola en imagen en movimiento, pero en su esencia permite entender el fenómeno del vínculo que se pretende establecer entre cine y paisaje, por ello regresaremos en varias ocasiones.

En materia: el cine

Vamos a ver el tema del paisaje en el cine, también llamado séptimo arte, aunque desde el punto de vista de la significación nos referiremos a su primera denominación, en el sentido de la convergencia de otras disciplinas y por lo “completo” en tanto aglutina elementos: “El cine ‘engloba’ en sí el significante de otras artes: puede presentarnos cuadros, hacernos oír música, está hecho de fotografías, etc”.³⁵ Construye elementos tanto sonoros como visuales y se extiende en el tiempo como el teatro y la música. Al decir de Pasolini:

El cine, probablemente desde 1936, año de aparición de *Tiempos modernos*, ha estado siempre adelantado respecto a la literatura: o al menos ha catalizado, con una oportunidad que lo hacía cronológicamente anterior, sobre profundos motivos socio-políticos que poco después caracterizaron a la literatura. Por este motivo el neorrealismo cinematográfico (*Romma città aperta*) ha prefigurado todo el neorrealismo literario italiano de la postguerra.³⁶

El arte intenta mostrarnos esa interioridad que puede ser un pensamiento, idea o sensación del paisaje. “El pensamiento alcanza tanto lo visible como lo invisible. Yo hago uso de la pintura para volver visible el pensamiento”.³⁷ Dice René Magritte, y es aplicable a la poesía que vimos, a la pintura o al cine, que es nuestro objeto presente. “Los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos”.³⁸

El cine es paisaje, es lo que envuelve. El cine está tocado, definido, adolorido por la realidad. No puede salir de ella. En el sentido que al registrar siempre hay algo que está detrás. Es la realidad real, la que todos compartimos, puede transitar por una calle o salir de paseo al campo, llevando

³⁵ Christian Metz, *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*, op. cit., 45.

³⁶ Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona: Anagrama, 1970), 39

³⁷ René Magritte, «Frases y citas célebres», op. cit.

³⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1994), 12.

al espectador a ver eso que la cámara registra como una verdad, puede también incursionar en el terreno de la imaginación o, más aún, de la fantasía; nos puede mostrar algo que no tiene ninguna posibilidad de existir. En ese sentido, podemos establecer un vínculo con el teatro. En el cine juega también el paisaje. “El caminar solos por la calle, incluso con algodón en las orejas, es un continuo coloquio entre nosotros y el ambiente que se expresa por medio de las imágenes que lo componen”.³⁹

En la medida que México se fue desarrollando y el crecimiento urbano aumentaba, el cine fue abandonando el campo para ubicarse en las ciudades. Así, los extraordinarios cielos que hicieron famoso a Figueroa fueron encajonándose entre los edificios particularmente de la metrópoli, que en forma desmesurada aventajaba a las otras ciudades, incluso a las que tenían una fuerte dinámica de expansión.

Ese paisaje que transitaban hombres de a caballo para unir el monte o la montaña con la hacienda, ahora es el mudo escenario de una acción que los ve cuando se desplazan de una ciudad a otra. Ya no es el solemne paisaje aquel, ahora es un telón de fondo para indicar el viaje de los protagonistas entre dos asentamientos urbanos, cuando no se resuelven por una elipsis y entre dos planos ha cambiado de sitio con referencias en el argumento o simplemente por la imagen que reemplaza el abigarramiento de Tepito con las palmeras de Acapulco. Claro que también existe el sitio intermedio entre la ciudad y el campo, generando nuevos paisajes muy singulares. “Ambientada en alguna de las colonias marginales de la Ciudad de México —mismas que han crecido irregularmente en las faldas de los cerros—, el panorama es sombrío y brutal, apenas dejando espacio para asuntos como la amistad o la solidaridad”.⁴⁰

[...] en el *Ojo del diablo* de Bergman, cuando Don Juan y Pablo salen del infierno después de trescientos años, y vuelven a ver el mundo, la aparición del mundo —cosa tan extraordinaria—, está dada por Bergman con un «campo largo» de los dos protagonistas en un trozo de campo un poco selvático y primaveral, y un gran «total» sobre un panorama sueco, de transtornadora [*sic*] belleza en su cristalina y humilde insignificancia.⁴¹

“En la segunda versión sonora (Santa), la de Norman Foster [...] Aún puede verse un hermoso río Magdalena rebotante de agua y con grandes árboles en sus riberas, e incluso hay tomas de los viveros de Coyoacán irreconocibles en su exuberante vegetación”.⁴²

En el cine los paisajes no sólo remiten a la belleza o a lo simbólico, sino que los hay desolados como el de *Zorba el griego*, donde se expresa como una necesidad de domeñarlo aunque el costo será alto, pero la voluntad humana no cejará en su empeño por conseguirlo, o de pauperización como *Las Hurdes, tierra sin pan*, de Buñuel, un documental que apela a la reconstrucción de

³⁹ Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, op. cit., 11.

⁴⁰ Hugo Lara Chávez, *Una ciudad inventada por el cine* (México: Cineteca Nacional, 2006), 218.

⁴¹ Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, op. cit., 38.

⁴² Carlos Martínez Assad, *La ciudad de México que el cine nos dejó* (México: Océano, 2008), 30.

situaciones o al franco armado de las mismas, pero puesto que nuestro tema es el paisaje, podemos reconocer un hábitat de extrema dificultad, como lo son las empinadas laderas de la montaña con sus escarpados caminos donde el paisaje no es un conjunto que sea el marco del *film*, sino que es el sitio que los habitantes de la comunidad de la Alberca tienen que vencer para seguir existiendo, o la indigencia en Chiapas en *La Revolución Congelada*, de Raymundo Gleyzer o la miseria del nordeste brasileño como en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha. Conforman una realidad que sus habitantes sufren por las condiciones propias de la pobreza que los somete convirtiéndolos en el punto bajo de la *balanza distributiva*. Un paisaje inevitable que muestra lo difícil de la subsistencia en un panorama con el que tratan de mimetizarse para intentar sobrevivir. Atraso, brutalidad, nula posibilidad de crecimiento, hambre, sed y su fatal consecuencia en la desnutrición, sobre todo desde la infancia, conforman una vida sumida en el despojo y falta de perspectiva que el propio paisaje evidencia. He utilizado ejemplos de la ficción como el documental para mejor evidenciar la presencia cinematográfica de un paisaje agobiante.

El paisaje funciona como contraste expresivo, que contrariamente tiene un tono sombrío, dada la naturaleza de la situación dramática. “En *On dangerous ground* [La casa en la sombra], la casa que cobija a la muchacha ciega y al asesino irresponsable es como el reverso del blanco paisaje nevado que una tenebrosa horda de linchadores viene a ennegrecer”.⁴³ “El indio casi se confunde con el peñasco tras del cual aguarda [*Un hombre*, de Martin Ritt], y el *cow-boy* tiene algo de mineral que lo confunde con el paisaje [*Hombre del Oeste*, de Anthony Mann]”.⁴⁴

Esa articulación entre el elemento, piedra, tierra, mineral y el personaje lo encontramos de manera significativa en un *film* extraordinario: *Hiroshima mon’amour*,⁴⁵ de Alain Resnais. Verano de 1957, agosto, Hiroshima. Una actriz francesa está en la ciudad trabajando en una película sobre la paz. Conoce a un arquitecto japonés con el que tendrá una breve historia de amor y placer. La pareja se acaricia. Los cuerpos desnudos mostrados en la fracción de los brazos. “Para filmar lo que quieres mostrar de un rostro o de un cuerpo, primero tienes que decidir lo que no quieres mostrar”.⁴⁶ Hablan después de una relación sexual mientras son cubiertos suavemente con la arena que cae escasa sobre ellos. La cámara los recorre en la penumbra donde los granos brillan y parpadean por efecto de la luz que los cruza desde la distancia. El panorama que la cámara muestra en una toma cerrada permite imaginar algo que está fuera de cuadro y que presagia un paisaje funesto. Como en el caso de la fotografía que vimos antes con “las piernas de una mujer que pudiese referir a unas dunas del desierto”, aquí frente al goce de los cuerpos se esparce esa arena expresiva que presagia o remite a la piel de los habitantes de Hiroshima afectados por la bomba. Y es un paisaje, porque la idea del paisaje en las imágenes desde la fotografía a la pintura y en el cine con su portabilidad no son sólo las grandes extensiones que un registro en plano general permite, también lo es lo minúsculo, aquello donde la parte habla por el todo, así como las “piernas hablan

⁴³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*, op. cit., 195.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Resnais, *Hiroshima mon’amour*, <https://youtu.be/XJa6yjrduDU>.

⁴⁶ Andrew Bailey, *Cinema now* (Barcelona: Taschen, 2007), 162.

de dunas”, estos cuerpos simbólicamente erosionados nos hablan del incomparable dolor de esa población azotada. Vimos que el cine tiene lo sonoro y es lo potencial en relación con el resto al jugar dialécticamente con la imagen, en este caso son las voces precedidas con un piano lento, al que luego se incorporan flautas mientras vemos los cuerpos alterados por la arena que algunos dicen que son cenizas por su alusión más directa con la conflagración atómica. Van perdiendo ese aditamento mientras el abrazo sexual continúa, pero esa ausencia da lugar a las palabras. “No has visto nada en Hiroshima. Nada”, dice él, a lo que ella responde “Lo he visto todo. Todo”. Se inicia un juego de reiteraciones entre el ver y el vivir la experiencia nuclear, mientras la cámara indaga en el paisaje lunar de la desolación atómica, un paisaje terrible, diríamos inhumano sino fuera el producto de los hombres. “Yo no quiero ser humano; porque el concepto humanidad construyó el racismo, construyó el sexismo”.⁴⁷ El paisaje de la ciudad de Hiroshima cambia en forma abrupta con el inconcebible estallido. Es otra, nunca volverá a ser la misma.

Desde Noche y niebla, en 1955, inicia Alain Resnais su preocupación por descubrir la determinación del tiempo. Lo abordará con fuerza poética en *Hiroshima mon'amour* llevándolo al paroxismo, al límite de la expresión cinematográfica con *Hace un año en Marienbad*. “El cine, más directamente aún que la pintura, da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo: expresa el tiempo mismo como perspectiva o relieve”.⁴⁸ El equipo de *Noche y niebla* regresa en ese año de 1955 para registrar el recuerdo de los campos de concentración nazis. El paisaje es tranquilo, hasta parece agradable, el pasto y algunas flores y en el fondo unas especies de galpones inofensivos “que podían pasar por establos, garajes o talleres”,⁴⁹ albergaron tanta desesperación, terror y sufrimiento. La capacidad del cine para registrar el paisaje se presenta con un extenso campo con un cielo majestuoso coronado por imponentes nubes. Es el inicio acompañado con música de flautas que remite a lo bucólico. La cámara desciende para encontrar en primer plano cercas con alambres de púas. Otra vez el verde campo, y la cámara hace una panorámica hacia la derecha mientras abre el campo focal y nuevamente la cerca con una perspectiva mayor y al fondo una caseta de vigilancia. Una voz en *off* nos advierte:

Un paisaje tranquilo, incluso una pradera con cuervos volando, con siegas y con hogueras de hierba. Incluso una carretera por donde pasan los coches, los labradores, las parejas, incluso un pueblo de veraneo con campanario y feria puede transformarse simplemente en un campo de concentración.⁵⁰

En un juego con el tiempo, el montaje muestra la realidad histórica de esos siniestros lugares mediante fotografías y películas en blanco y negro. Después del paisaje presente regresa a la historia desde el surgimiento del nazismo hasta la racionalidad germana capaz de organizar con tan alta eficiencia el operativo que desde diversas zonas de Europa conduce al horror y la muerte a

⁴⁷ Walter Mignolo, «Inventar y concebir nuevas palabras, que nos digan las cosas que hoy necesitamos ver y sentir», Conferencia en la Universidad Iberoamericana, 22 de agosto de 2016, <https://desinformemonos.org/>.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*, op. cit., 43.

⁴⁹ Alain Resnais, *Noche y Niebla*, 1955, <https://vimeo.com/123483626>.

⁵⁰ *Ibíd.*

millones de judíos. También así se eliminó a la oposición política, a discapacitados, a personas con orientación sexual diferente. Un plan riguroso, una planificación contundente para el propósito de matar, exterminar al otro al que cada uno de ellos tiene en sí, aniquilar lo propio. El paisaje impertérrito deja que los hombres hagan y en el hoy narrativo muestra su bonanza como ayer contemplara el horror. Ese juego de Resnais acongoja. “La sangre se ha secado, las gargantas se han callado. Los bloques ahora sólo son visitados por una cámara. Una hierba extraña cubre los senderos una vez pisados por los prisioneros. La corriente ya no circula por los cables eléctricos. No se oyen más pisadas que las nuestras”, dice la voz en *off*, según el texto de Jean Cayrol. El color actual contrapuesto al blanco y negro de la época del horror nazi contrasta la beatitud con lo siniestro. “La utilización del color realza el esplendor de la naturaleza y hace más insoportable su contraste con los campos de concentración”.⁵¹

El paisaje es la forma de nuestra interioridad variable y singularmente constante. Un momento de *El Gatopardo*,⁵² un film de Luchino Visconti, nos hace sentir con intensidad qué es el paisaje. El protagonista, Don Fabrizio Corbera, el príncipe de Salina, hace una referencia a que no hay otro paisaje como el de Sicilia. No importa los reyes que vengan, el paisaje va a estar ahí y va a seguir deslumbrando al pueblo siciliano, el que jamás podrá ser cambiado porque el paisaje lo condiciona para ser de esa manera, y no va a poder jamás ser de otra forma, porque está contenido en ese paisaje. Contemplándolo desde un amplio ventanal de su palacio, el príncipe, dirigiéndose al cura Pirrone, sacerdote familiar, le dice: “Mire padre. ¡Mire que belleza! Tomaría a todos los Víctor Emmanueles para cambiar esta poción mágica que nos dan cada día”. El autor de la novela es Giuseppe Tomasi, príncipe de Lampedusa. Su título nobiliario proviene de la isla de Lampedusa que se encuentra a 205 km de Sicilia y a 113 km de Túnez, siendo el territorio italiano ubicado más al sur. Política y administrativamente pertenece a Italia, pero geográficamente pertenece a África. Esa dimensión insular junto a los viajes que lo llevaron hasta Austria como prisionero de guerra despiertan en este autor tan grande amor al paisaje y a su gente. La adaptación que Visconti realiza es notable, el espíritu de la obra literaria está intacto pese a ciertas variaciones, como por ejemplo la batalla de Palermo, que en el texto es apenas mencionada, en el *film* adquiere una mayor contundencia, pero le permite al director dimensionar el sentido del paisaje que tenía Lampedusa. Así, después del fragor de la batalla en Palermo con las tropas de Giuseppe Garibaldi, la cámara se abre para mostrarnos desde la altura ese maravilloso paisaje siciliano que a Don Fabrizio extasiara desde su ventana, y con la conjunción de la música del genial Nino Rota nos penetra con inusitada fuerza. El cuadro muestra el paisaje montañoso y por el camino del valle que divide la pantalla en dos se desplazan los cuatro carruajes que conducen al príncipe y su familia rumbo a su palacio veraniego en Donnafugata. El color de la naturaleza es ocre, los carromatos negros hieren el paisaje adquiriendo una mayor relevancia por el contraste y el movimiento “[...] y como sílabas negras, las golondrinas / dicen adiós, dicen adiós”.⁵³

⁵¹ Marc Ferro, *Cine e Historia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 92.

⁵² Luchino Visconti, *El gatopardo*, <https://youtu.be/brMavMJ1IGA>.

⁵³ Jaime Dávalos y Eduardo Falú, «Las golondrinas», SADAIC: 147092.

Cuando conocí Sicilia también fui transportado por la fuerza del paisaje, más aún el del centro de la isla, iba a visitar el pueblo de mi abuelo. Cuando migró fue a Tucumán, en el norte de Argentina. Por mi familia no pude saber cómo es que se fuese a esa tierra distante, a 1,300 km del puerto de arribo, cuando la mayoría de los italianos se quedaban en el propio Buenos Aires o en los estados vecinos. Tucumán es mediterráneo, alejado del mar.

Al descubrir el paisaje de esa zona tuve una posible respuesta por el parecido de las ondulaciones montañosas, de la vegetación y por ser tierra de naranjas. Me lo imagino al llegar a América averiguando sobre los lugares de esos cultivos y que, además, fuese zona de montaña.

El paisaje de montaña, de la estepa rusa que jamás dominarían ni Napoleón ni Hitler, ni siquiera porque el primero representase a la idea más avanzada en la destrucción del orden feudal constituido y el otro de la restauración capitalista, pero antes llegó una especie de prototipo germano. Eisenstein y Alejandro Niesvky.⁵⁴ Con la batalla sobre el hielo entre el Ejército ruso y el alemán, con música de Prokofiev, volvemos a ver la magia que se establece entre el paisaje y la música, el paisaje en el cine es a través de la música y la música es paisaje también. La línea del horizonte con las tropas rusas esperando, por la intensidad de la luz, por la reverberación de la nieve, les impide ver que se están aproximando porque el Ejército alemán está vestido de blanco y se pierde en el paisaje; ellos están atentos, pero no consiguen divisarlos. El juego entre la vertical de las lanzas y la horizontal de esa inmensidad es un silencio blanco del paisaje. Tiene tanta fuerza expresiva como las mesetas venezolanas y la caída de agua que ya narramos. Así, el desierto, “También representa la belleza mística de la vacuidad, del silencio y de la expansión, como puede apreciarse en algunos films de Pasolini, como *Las mil y una noche* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1973), o el inicio del film *El paciente inglés* (*The English patient*, 1996)”.⁵⁵ Así el desierto podría ser la ausencia de paisaje, pero con una fuerza demoledora capaz de aniquilar al que pudiese quedar atrapado en su designio. Simboliza la distancia, el abandono y desde lo vital la falta de agua, antesala de la muerte. En Hiroshima vimos cómo la bomba sembró desierto donde una ciudad existiese. Siendo medible resulta inconmensurable para el que quedase prisionero de su extensión. Una extensa prisión sin rejas, una cárcel de pura libertad para moverse. Una soledad metafísica insondable de pura sed física.

Una soledad mayor es viajar por el llamado espacio exterior, como si de otra dimensión se tratase. Allí la experiencia del desierto queda minimizada por lo inconmensurable de la aventura espacial donde cualquier contratiempo puede significar una totalidad sin respuesta de posible ayuda. 2001: *Una odisea del espacio*⁵⁶ de 1968, de Stanley Kubrick, una película de ciencia ficción, la más significativa del cine, narrando los heterogéneos momentos de la humanidad, donde el pasado y el futuro se unen desde la herramienta, un palo, de los primitivos humanoides que poblaron la Tierra, transformándose al volar por el aire en una nave espacial. “*El danubio azul* sirve para

⁵⁴ Sergei M. Eisenstein, Alejandro Niesvky, <https://youtu.be/mr3S6ltLMTo>.

⁵⁵ Stanley Kubrick, 2001: *Una odisea del espacio*, <https://youtu.be/yS4Xu6FeWNY>.

⁵⁶ *Ibíd.*

representar la delicadeza y gracilidad del baile gravitatorio, de las naves espaciales que orbitan en torno a la Tierra y la Luna. De nuevo la música expresa un concepto, la armonía intrínseca de las grandes leyes universales, y no una emoción dramática”.⁵⁷ Cuando Stanley se encontraba editando la película, al ver en la moviola esa particular danza de las naves sintió esa música, ese vals. Fue uno de esos momentos llamados de inspiración en que la sintió adecuada a sus fines. Encontramos una vez más esa conjunción entre el paisaje, en este caso uno de los más extensos que existen, el planeta y la música como paisaje sonoro que le acompaña, se fusionan, son uno y otro al mismo tiempo. Y así como estableció la ligazón entre la prehistoria y el futuro, aquí regresa a una expresión por excelencia decimonónica, como si aquel salto hubiese sido demasiado radical y fuese necesario anclar el siglo XX, momento de la producción del *film*, con el XXI, que corresponde al año del presente histórico de la narración, con el XIX, para que sus contemporáneos se sintiesen acunados por una cierta seguridad ante el abismo metafísico que la obra propone. Hoy, han pasado quince años de ese futuro soñado que desde su realización se imaginaba 33 años después (¿La edad de Cristo?) y cuando lo atravesamos no tenía la capacidad que Kubrick pensase, pero sí se habían dado más avances en otros campos de la tecnología y la informática. El propio director no pudo experimentarlo, ya que falleció dos años antes. Algo similar ocurrió con 1984, la obra de George Orwell, que preveía para ese año un gran control del Estado que en su momento no alcanzó los niveles de aquel presupuesto, pero que nuestra actualidad la está vislumbrando con más fuerza. El paisaje estelar de 2001, ese sitio abierto a tantas interrogantes, encuentra en la música esa fuerza necesaria a los efectos de una experiencia estética que ubica al ser en lo inconmensurable.

Pero es que, además, Kubrick hizo un uso completamente wagneriano de la música en la película. También en el cine, como en la ópera, la música era usada tradicionalmente como soporte emocional de la acción. Kubrick, quizá inspirado por las ideas de Wagner, abandonó ese uso y empleó la música como vehículo filosófico. Así, el Amanecer de Richard Strauss es usado tres veces en 2001, precisamente las tres veces en que se produce un “amanecer” conceptual.⁵⁸

2001 es un viaje a una realidad galáctica que nos permite vivir en paisajes imaginados, pero no comprobados por nuestra propia experiencia de usuarios limitados a los de este mundo. Realizamos un viaje extraordinario, pero lejos de nuestras posibilidades mundanas. Aunque hay viajes por el planeta que sí podríamos recorrer si nos lo propusiéramos, de los que el cine también da cuenta y que constituye uno de sus subgéneros: *los road movie*, literalmente serían películas de carretera, pero que en una interpretación más amplia cabría el de películas de viaje. Cualquiera que sea la concepción, interactúan con el paisaje constantemente. *Easy Rider* es emblemática, dirigida por Denis Hopper en 1969, está inspirada en la película italiana de 1962 *La escapada (Il sorpasso)*. La película *Easy Rider* es un hito de la contracultura y un hito fundamental en la historia del cine norteamericano y del mundo. Es una de las precursoras de la producción independiente,

⁵⁷ Emilio de Gorgot, 2001: *Una odisea del pensamiento*, <http://www.jotdown.es/2011/07/2001-una-odisea-del-pensamiento/>.

⁵⁸ *Ibíd.*

con dos jóvenes que en sus motocicletas emprenden un viaje en el que conocen diversas caras de la sociedad estadounidense con el objetivo de asistir al carnaval de Mardi Gras o Martes Graso o Martes de Carnaval, para disfrutar de los placeres, como puede ser caminar desnudos por la calle, antes de la abstinencia que el día Miércoles de Ceniza implica. Se realiza en tres estados, Luisiana, Alabama y Misuri, en las localidades de Nueva Orleans, Mobile y San Luis, respectivamente.

Diarios de motocicleta (2004), de Walter Salles, donde los protagonistas, en una desvencijada motocicleta Norton de 500 cc tienen que enfrentar el cruce de la cordillera de Los Andes, paisaje imponente entre imponentes, dejando atrás Buenos Aires y luego marchan hacia el norte de América. *Bonnie & Clyde* (1967) de Arthur Penn. La pareja de Bonnie Parker y Clyde Barrow durante la Gran Depresión recorren su país al frente de una banda, asaltando bancos y pequeños comercios, se burlan de las autoridades policiales y favorecen a los pobres.

Año 2013 con *Nebraska*, de Alexander Payne. Un señor mayor con ciertas deficiencias de salud recibe un comunicado de que aparentemente ha ganado una gran cantidad de dinero y en compañía de su hijo emprende un largo viaje para cobrarlo. *La mirada de Ulises (Ulysses' Gaze)* (1995), de Theodoros Angelopoulos. Un cineasta griego, exiliado en Estados Unidos, regresa a su ciudad natal para emprender un apasionante viaje. De Albania a Macedonia, de Bucarest a Constanza (Rumania), por medio del Danubio hasta Belgrado y por fin a Sarajevo. En su camino se cruza con su propia historia, con el pasado de Los Balcanes, con las mujeres que podría amar. Espera recobrar con estas imágenes olvidadas la inocencia de la primera mirada [...]. *París, Texas* (1984), de Wim Wenders, un hombre camina por el desierto de Texas sin recordar quién es. Su hermano lo busca e intenta que recuerde cómo era su vida cuatro años antes.

Otro cineasta que trabaja el tema del paisaje urbano es Antonioni. Una idea del paisaje casi desolado que está en sus películas es una deuda de su primera obra, *El grito*. Aquí se trata del viaje por el norte de Italia de un hombre con su hija. Y es interesante ver el tipo de paisaje de Antonioni, que es un paisaje con la línea del horizonte baja, donde no hay mayores referentes que lo que puede surgir de la propia tierra trabajada. “Sobre un fondo neblinoso de una naturaleza profanada por las huellas del progreso”,⁵⁹ “El paisaje se transforma en el reflejo del alma [...] El paisaje toma partido de la historia como condicionante del devenir de Aldo, envuelto en densa niebla o bajo tormentosas lluvias”.⁶⁰

Las uvas de la ira (1940), de John Ford. Para escapar del hambre y la pobreza, la familia no tiene más remedio que emprender un larguísimo viaje lleno de penalidades con la esperanza de encontrar una oportunidad en California, la tierra prometida. *Luna de papel* (1973), de Peter Bogdanovich. Estados Unidos, años 30. Durante la época de la Gran Depresión y la Ley Seca, un estafador de poca monta que intenta vender biblias a las viudas, se hace cargo a regañadientes del cuidado de la hija de una antigua amante.

⁵⁹ <http://scalisto.blogspot.mx/2009/06/michelangelo-antonioni-il-grido-1957.html>.

⁶⁰ <http://www.rebeldemule.org/foro/cine/tema14086.html>.

La noche de Varennes (Il mondo nuovo) (1982), de Ettore Scola. El 20 de junio de 1791 los reyes de Francia (Luis XVI y María Antonieta) tratan de escaparse de un París en plena revolución para sumarse a los aliados de la monarquía que los esperaban para rescatarlos en el campo francés. Finalmente son arrestados en Varennes. Un largo viaje que finalmente concluye en un fracaso. Recuerda, aunque aquí el acontecimiento se desarrolla en la propia casa, a *Largo viaje hacia la noche (Long Day's Journey into Night)*, también conocida en español como *Viaje de un largo día hacia la noche* (traducción literal del título). Ambientada durante un único día del verano de 1912 en el hogar de los Tyrone; es una obra de teatro del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill.

Final

Los personajes en el cine siempre están en un ámbito y éste puede tornarse fundamental porque el director los concibe como significativos, incorporándolo a la narración no como el sitio donde están los personajes, sino como una circunstancia fundamental. La imagen aparentemente no significa nada, sólo muestra. Sin embargo, ello contradice a la fotografía, a la pintura, a la literatura cuando un autor construye un cuadro de situación, ni qué decir del cine y su experiencia entre los cuadros aislados y su valor intrínseco, unidos a otros que también llevan lo suyo. De la confrontación entre estas dos ideas surge una tercera, probablemente distinta con una gran fuerza conceptual y expresiva. Lo mismo que al interior del registro está la pugna o armonía entre el personaje y el paisaje. Palabras con final coincidente: la partícula *aje* cuyo significado es de, relacionado con y sus concomitancias, coraje, equipaje, y los que son de mayor significación para nuestra presentación como lenguaje y personaje. El cine lleva un paisaje dinámico que se va construyendo de pequeños fragmentos a lo largo del *film*, no sólo muestra realidades, sino también *irrealidades*, imaginarios, otros sitios que no son los que pertenecen a la cotidianidad, tanto naturales como contruidos, urbanos. Invita a los profesionales a contar de manera distinta, a establecer el paisaje como algo narrativo, puesto que el arquitecto puede estar cerrado a otro tipo de lenguaje. La narración es algo que envuelve constantemente la vida, pero solemos dejarla de lado. En realidad, tendríamos que construirla constantemente, incluso inventarla. La vida es una ficción, apelamos a la realidad como un algo contundente, pero nuestra mente suele viajar más allá de nosotros mismos ubicándonos en situaciones diversas. Se pueden crear situaciones incluso en lugares que aparentemente no tienen nada para decirnos. Un muro, por ejemplo, si se observa con atención podría ver ciertas configuraciones producto de los accidentes de su historia, que podrían llevar a una representación, pero ese muro puede *esconder* en su interior relatos de quienes habitaron el sitio anteriormente, objetos de esa existencia, así desde mi actividad de pintor gesté una serie a la que llamé *En el interior de los muros*, que corporeizaba esa premisa. Encontraba distintos objetos y ambientes: “Yo no busco encuentro”, dijera Picasso. Así, el paisaje es absolutamente activo, puede convocarnos de distintas formas. Aún en el caso de jardines, que sería la elaboración del paisaje, no incorpora manifestaciones como la música u otros artificios que podrían enriquecerlo. En cierto sentido la idea de paisaje es diversa de acuerdo a la percepción del viandante ya que, si no lo comprende, si ese entorno no demanda su atención

es un ambiente que está allí pero podría no estarlo, y no uso la idea de contemplación porque al paisaje deslumbrante quien lo interviene es inevitablemente incluido en él, el paisaje reclama la atención, se torna vital a los fines del goce que produce, la vida es otra, el sitio requiere la participación, demanda la mirada.

Bibliografía

Bailey, Andrew. *Cinema now*. Barcelona: Taschen, 2007.

Brea Feijóo, José Manuel. *Música y naturaleza*, <http://www.filomusica.com/filo85/naturaleza.html>.

Brook, Peter. *Más allá del espacio vacío*. Buenos Aires: Alba editorial, 2004.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1994.

Dema, Verónica. «Acción poética: una revolución de letras invade los muros de las ciudades». *La Nación* (viernes 15 de febrero de 2013).

Ferro, Marc. *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Kantor, Tadeuz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987.

Lara Chávez, Hugo. *Una ciudad inventada por el cine*. México: Cineteca Nacional, 2006.

Macgrégor Sánchez, Joaquín. *A treinta años del Espacio Escultórico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Magritte, René. «Frases y citas célebres», <http://www.jmhdezhdez.com/2014/02/frases-magritte-rene-pintor-surrealismo.html>.

Martínez Assad, Carlos. *La ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano, 2008.

Metz Christian. *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Walter Mignolo, «Inventar y concebir nuevas palabras, que nos digan las cosas que hoy necesitamos ver y sentir», Conferencia en la Universidad Iberoamericana, 22 de agosto de 2016, <https://desinformemonos.org/>

Monteagudo, Luciano. «La corrección política más básica», *Página 12. Cultura y Espectáculos* (viernes, 1 de enero de 2010).

Nash, Michal. *Paisaje en Varsovia*. MASM, acceso el martes 22 de mayo de 2012, <http://hasmgrupu.blogspot.mx/2012/05/paisaje-en-varsovia-michael-nash.html>, 150916.

Ordeig Corsini, José María. *Diseño Urbano y pensamiento contemporáneo*. México: Océano, s./f.
Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.

Ramos, Jesús y Marimón, Joan. *Diccionario del guión audiovisual*. Barcelona: Océano Ámbar, 2002.

Rojas Caldelas, Rosa y otros. «Paisaje cultural». *Ciudades*, No. 97 (enero-marzo de 2013).

Salinas, Mabel. *Punto de quiebre*. Cine Premiere, <http://www.cinepremiere.com.mx/56970-punto-de-quiebre.html>.

Sarmiento Domingo, Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Librería “La Facultad”, 1921.

Sautoy, Marcus du. *The Code*. Temporada 1, episodio 1 a 25:00, BBC.

Wenders, Win. *El paisaje urbano*. *Ciudades de cine*. Barcelona: Océano, s./f.